

# À corps perdu

## Les voix de l'audiovisuel

Jérôme Bourdon - Université de Tel-Aviv



O n l'a souvent noté, l'enregistrement visuel serait déficitaire par rapport à l'enregistrement sonore qui bénéficie de plus de plénitude phénoménologique. Une image de quelque chose (un dessin, une photo, un film voire un film en trois dimensions) est forcément moins que l'original, et ce moins est d'emblée perçu par le spectateur. L'enregistrement sonore, et notamment l'enregistrement de la voix qui nous occupe ici, n'apparaît pas de prime abord comme partiel. Qui ne s'est levé pour répondre au téléphone qui sonne dans la diégèse télévisuelle ? Qui ne s'est interrogé, en rentrant chez lui, sur ses invités mystérieux de l'autre côté de la porte, pour découvrir que la radio ou la télévision était restée allumée, et qu'il n'y avait personne, juste une machine ?

On pourra souligner, avec raison, que l'enregistrement sonore est partiel, lui aussi – qu'en tout cas il n'est pas aussi plein qu'il y paraît. Bien sûr, au moment où le téléphone sonne dans le film, nous croyons pleinement que notre téléphone a sonné, et nous croyons pleinement qu'il y a quelqu'un d'inattendu (mais qui ? des inconnus ? point crucial, on y reviendra) quand nous rentrons chez nous lorsque la télévision est restée allumée. Pour autant, dans des salles vouées à la projection et coupées du monde, cette illusion n'existe pas : au cinéma, pas d'invités inattendus, pas de coup de téléphone inopiné, mais une illusion inférieure et pour cela supérieure, car tout y est diégèse et la frontière est claire. Avec la télévision, dès que nous avons compris qu'il s'agit d'un enregistrement ou d'une retransmission, et nous l'apprenons très vite, le changement est radical : nous avons en face de nous une machine avec laquelle aucun dialogue n'est possible. Pas plus que nous ne pouvons répondre au présentateur du JT qui nous salue d'un « bonsoir » et qui nous dit, absurdement : « Je vous retrouverai demain ». La question n'est donc pas celle d'une illu-

sion parfaite, mais de la distance plus ou moins grande où nous nous trouvons par rapport à l'illusion, et du régime de croyance que nous adoptons par rapport à cette illusion, à un moment donné, pour un média et un genre donné.

La notion d'incomplétude, que nous venons d'employer, est complexe. Qu'est-ce qui est incomplet dans la voix de l'audiovisuel (du cinéma, de la radio, de la télévision) ? Nous venons de souligner le caractère non interactif, critère de distinction ancien – employé par Descartes – de distinction entre l'homme et la machine, si parfaite fut-elle : il n'est pas question de dialoguer avec un film, un poste de radio ou de télévision, d'où la comparaison qu'on fait parfois avec un animal domestique (corps sans voix, cette fois). Avant l'ère des médias audiovisuels, la pensée de la notion de communication est remplie de ces paraboles où nous dialoguons avec un objet, une ombre, un fantôme, croyant momentanément, voulant croire, qu'il s'agit d'un autre humain (Peters, 1999, Sconce, 2000). Mais, pour l'audiovisuel, il y a plus : il s'agit de voix d'inconnus. Le mot gêne : nous « connaissons » les vedettes et les intercesseurs individuels. Mais comment ? « Non-vus » conviendrait-il mieux ? (nous ne les voyons pas, c'est juste une image, et pourtant...). Disons, alors, qu'il s'agit de « non-rencontrés ». Sauf exception, nous ne connaissons pas les personnes qui parlent « dans l'audiovisuel », nous ne les avons pas rencontrées, nous ne les rencontrerons pas. Une telle rencontre, lorsqu'elle se produit, crée un trouble cognitif et émotionnel et laisse une trace dans la mémoire : c'était donc lui, c'était donc elle (Bourdon, 1995). Comme il est différent, ce corps, dépouillé de son aura que confère la reproduction à l'écran ! (Et, pour paraphraser Walter Benjamin, où s'est déplacée l'aura du corps de l'autre à l'ère de la reproductibilité à l'infini de l'image de l'homme ?) Nous avons ainsi multiplié les situations para-normales : nous pouvons rencontrer les fan-

<div> <div>38</div> <div>médiamorphoses</div> </div>	dossier
<div> <div>À corps perdu</div> <div>Les voix de l'audiovisuel</div> </div>	<div>Jérôme Bourdon</div>
<p>tômes de nos chers disparus, mais aussi les incarnations trop pleines de nos chers fantômes ? Les voix de l'audiovisuel sont toutes des voix sans corps : même si un corps est visible, il s'agit d'un corps en deux dimensions, plus incomplet encore que la voix. Cette voix désincorporée, ce fut le choc de l'invention de la radio, ouvrant soudain les portes d'un « royaume mélancolique peuplé de corps abandonnés et de consciences dispersées » (Sconce, 2000).</p> <p>Voix de non-rencontrés, mais voix identifiables, et, il faut le préciser, compréhensibles. Ou du moins nous le supposons dans cet article. Car, métonymiquement, nous désignons par « voix » à la fois les caractéristiques physiques, sonores, de la parole, mais nous y incluons le contenu verbal, sémantique, sans opposer l'un et l'autre (comme dans l'énoncé : « il a une belle voix mais ce qu'il dit est idiot »). La voix, c'est tout ensemble une musique (timbre, registre, prosodie) et un contenu verbal (aspects linguistiques et grammaticaux) Autrement dit, nous n'évoquons pas le « bruissement de la langue » seul (Barthes), les pures qualités sonores de la voix avant toute compréhension, qui sont d'ailleurs fort difficiles à isoler – car, face à une voix dont nous ne comprenons pas la langue, nous nous concentrons sur le caractère incompréhensible du verbal en négligeant le vocal. À l'inverse, dans une langue connue, nous attribuons volontiers au verbal des qualités qui viennent du vocal (par exemple : une voix peut rendre plus crédible ce qu'elle dit). Point crucial pour l'audiovisuel, à notre connaissance pas étudié empiriquement mais qui fait l'objet d'un riche savoir pratique chez les professionnels comme chez les acteurs. Comme l'a écrit Michel Chion (1990), l'audiovisuel est moins vococentrique qu'il n'est verbocentrique. Enfin, les voix de l'audiovisuel sont aussi, potentiellement, menteuses : entendez que, même au plus près du corps, disons dans la transmission télévisuelle en direct, nous ne sommes jamais sûrs de ne pas avoir affaire à un faux raccord du corps et de la voix, à une demi-présence, à un ectoplasme qui se fait passer pour un ami quotidien (et, de nouveau, je n'entends pas critiquer : cette incomplétude peut nous satisfaire, précisément là où elle nous frustre). L'audiovisuel est aussi une technique qui permet la tricherie : voix en direct qui ne l'est pas (cas classique), voix qui paraît dans ce corps et ne l'est pas (c'est le <i>play-</i></p>	<p><i>back</i>, mais aussi le doublage). Toutes ces tricheries, le principe en est connu, et volontiers accepté : nous savons bien que beaucoup d'émissions radio (ou de télévision) sont enregistrées, nous savons que le chanteur de la non-fiction, dans le studio de variétés, peut chanter en <i>playback</i>. Nous savons que beaucoup de films sont doublés. Et pourtant, nous ne voulons pas toujours le savoir : car pour peu que le chanteur, disons, s'évanouisse, et que la bande-son continue de se dérouler, il y a bien le sentiment d'une tricherie (avec laquelle joue, entre autres, David Lynch à la fin de <i>Mulholland Drive</i>), plutôt d'un déplacement de tricherie, du passage d'un régime de tricherie (de croyance) à un autre. Lequel peut aussi procurer du plaisir, comme les spectateurs de David Lynch le savent, et plus généralement les amateurs du genre fantastique qui joue précisément des oscillations entre régimes de croyance au sein de l'univers de la fiction (Todorov, 1976).</p> <p>Au-delà de considérations générales sur la voix, il s'agit ici d'étudier les régimes de croyance que sollicitent les voix de l'audiovisuel, notamment dans le rapport avec les corps qui les portent (ou qui les a portées). Argument central : il y a, dans tout régime de la voix de l'audiovisuel, un travail de réparation, une technique de la croyance, pour ainsi dire, qui permet d'en rétablir le scandale originaire de la désincorporation. Réparation partielle : il n'est pas question d'aller jusqu'au bout, car alors on perdrait justement, à trop rétablir, ce qu'il s'agissait au départ de perdre au moins un peu. Le terme de réparation renvoie bien sûr à Melanie Klein, mais le travail de réparation envisagé ici ne dépend pas de l'itinéraire individuel, il est soumis à des procédures situées socialement et historiquement.</p> <p>C'est la deuxième partie de l'argument développé ici : les croyances attachées aux voix de l'audiovisuel ont changé. Plus précisément, ce changement se joue autour des notions d'autorité, de familiarité et d'intimité, telles qu'elles ont été socialement construites par l'audiovisuel. Il faut cependant conserver, à travers les éléments de typologie qui vont suivre, le sens de l'unité de la question. Question étrange, il est vrai : quel est le message de la voix dans l'audiovisuel ? Quelle est la signification de la voix non-dialogique, désincorporée, et dans un rapport potentiellement</p>

Jérôme Bourdon

À corps perdu  
Les voix de l'audiovisuel

mensonger à la réalité de son émission (l'émission a lieu, bien sûr, mais pas à ce moment là et/ou pas dans ce corps-là) ? Cette question est liée à un moment historique de la civilisation occidentale, et à la question de la présence en public. Le grand livre de Richard Sennett, *La chute de l'homme public* (Sennett, 1976, titre français : *Les tyrannies de l'intimité*) le montre bien même s'il n'y est que fort peu question de médias : au moment où s'invente l'audiovisuel, à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, alors que les voix vont s'échapper des corps, la question de la représentation en public devient centrale. À un régime qu'on peut dire tranquille, où chacun est dans sa catégorie (ce que dit notamment le vêtement) et tient un rôle public, succède un régime incertain, où l'apparence en public est l'occasion d'un perpétuel et interminable déchiffrement, où nous sommes tous des détectives lisant les visages, écoutant les vacillements de voix, traquant les jeux des corps, et très soucieux de ce que nous proje-

scène silencieuse, coupable, individuelle, est décidément mal nommé. Il s'agit d'un voyeu-auditeurisme/exhibitionisme, au vu et au su de tous.

Mais l'audiovisuel ne concerne pas que « nous », les spectateurs-auditeurs, le public, qu'on peut si facilement inclure dans un « nous » qui englobe l'auteur et les lecteurs d'un article universitaire. Ils concernent aussi « eux », les autres, les Olympiens (Edgar Morin). L'audiovisuel, c'est aussi pour ceux qui y paraissent (et ils sont de plus en plus nombreux, pour un public qui grandit beaucoup moins vite) l'occasion de mettre en jeu leurs corps et leurs voix dans un rôle, pour un moment donné. Une présence en public à responsabilité limitée, en quelque sorte. En direct, quelquefois, le plus souvent enregistrée. Pour jouer un personnage dans la fiction, pour paraître sous son nom, en tant que soi-même, dans la non-fiction. Au-delà de l'écart entre fiction et non-fiction, il y a toujours une part de jeu. François Mauriac l'avait



Bing Crosby et Enrico Caruso

tons : ce que la littérature, la première, va magistralement exprimer (cf. par ex. Dickens, 1961, pp. 13-14).

L'audiovisuel est intervenu dans cette histoire en séparant (pas d'emblée pour tous les médias, cf. notamment la radio) deux catégories de population. Pour ceux, toujours l'immense majorité, qui ne sont qu'auditeurs et spectateurs, il va multiplier les possibilités de « voyeurisme » (ou d'auditeurisme) : on peut voir et écouter des autres en quantité innombrable, et se trouver toujours à l'abri de leurs regards et de leurs écoutes. Le voyeurisme, trop facilement critiqué comme phénomène clinique, est ici un trait de civilisation. Il ne s'agit pas de l'enfant regardant par le trou de la serrure, tremblant d'être découvert par ceux qu'ils regardent, mais aussi par d'autres adultes. Ce voyeurisme se déploie au grand jour : nous nous voyons tous le pratiquer, nous le pratiquons ensemble, et ses cibles se savent regardées, mieux, vivent et se pâment d'être ainsi regardées. Regarder et écouter. Ce voyeurisme, qui nous tire vers une

tôt écrit, à propos de la télévision : « cette version arrangée de nous-mêmes par nous-mêmes, je crains qu'elle n'ait aucune valeur pour qui racontera un jour notre histoire. Nous ne pouvons être, au mieux, (que) notre propre metteur en scène » (*L'Express*, 29 octobre 1959). C'est la technologie et la distance qu'elle engendre qui crée ici, automatiquement, de la mise en scène, indépendamment de l'intention des metteurs et des mis en scène. « Tout film est un film de fiction », a écrit Christian Metz. Autrement dit, toute présence audiovisuelle est provisoire et partielle.

### Autorité

Quand faire commencer l'histoire de l'audiovisuel ? Avec la radio sans doute. Mais il faudrait aussi se souvenir du « paysage audiovisuel » dans lequel s'est insérée la radio (ou, disons, de l'écologie audiovisuelle). Étions-nous vraiment dans un univers de voix et de corps raccordés pleinement ? À l'évidence, non. Il y a des situations, des régimes de la voix,

qu'une histoire sociale de la voix pourrait retracer, où la voix se détachait déjà du corps. À cet égard, deux remarques. D'abord, il y a bien des voix publiques aux corps intouchables, et de longues dates. Les représentants de la religion, bien sûr, les prêtres dans les églises, entre autres, en sont les premiers porteurs, surtout s'ils cachaient leurs corps. L'autorité, c'est de pouvoir parler sans être touché, et parfois sans être vu, ou de loin (ici tout l'audiovisuel est d'emblée autoritaire). Ces voix donnent des ordres, déclament ou récitent. Les voix de l'enseignement, fonction sociale croissante, et « corps » (corps enseignant) croissant, jouent aussi un rôle considérable. Dieu, l'instituteur, le gendarme, sont les principales voix, non désincorporées, mais qui réclament une attention pleine, parce que le corps a une fonction, un uniforme souvent, destinés à faire oublier qu'il est le corps de cet individu-là, mais qu'il est plutôt le corps d'une institution. Le corps physique, d'ailleurs, est souvent tenu à distance par des dispositifs spécifiques, il est sur une scène, derrière une barrière, en chaire. Point crucial : la voix d'autorité, distante, intouchable, est une voix d'homme. Donc, les voix correspondantes de l'audiovisuel ont été masculines. Tandis que les demoiselles du téléphone, inférieures dans la hiérarchie, mais aussi connectant des communications interpersonnelles, donc plus incorporées, plus émotionnelles, ont été des voix de femmes, tout de suite. C'est quand la notion d'autorité sociale et audiovisuelle se transforme, à partir des années quatre-vingt, que le rapport du genre (gender) et de la voix va changer (voir infra).

### L'invention de la familiarité

Une certaine radio a commencé convaincue de devoir poursuivre dans la voix de l'autorité, mieux, de servir l'autorité des voix désincorporées. Partout, l'histoire de la radio, mais l'histoire de la radio d'État en particulier, comporte un chapitre : la « découverte », lente, du ton qui convient à la radio, d'un ton personnel et familial. Découverte qui est aussi un apprentissage, comme l'implique cette remarque de Goffmann (1981, p. 108) : « La principale contingence pour l'animateur de radio est de devoir produire l'effet d'un flux familial et spontané de paroles – sinon même

d'une personnalité agréable, dans des conditions auxquelles le locuteur ordinaire ne saurait faire face ». Après une série d'expériences, Hilda Matheson, responsable du « Talk Department » de la BBC d'avant-guerre, écrit : « Il est inutile de s'adresser au microphone comme dans un meeting public ou même d'y lire des essais (...). Le public assis à l'autre bout s'attend à ce que le locuteur s'adresse à lui personnellement, simplement, comme un homme s'adresse à un autre » (1939, cité par Scannell et Cardiff, 1991, p. 161). Aux côtés de la retransmission de discours politiques, de la messe, de conférences, bref des trois grands régimes de la voix désincorporée, la radio va chercher, avec le divertissement, le feuilleton radiophonique, d'autres voix plus proches du public. On va le répéter partout, à satiété, le public est chez lui, il veut des personnes qui soient proches de lui, qui descendent de la scène, qui badinent. Il s'agit aussi, plus secrètement, de réparer : de restituer la proximité perdue. Avec des modalités différentes selon les pays, les rapports avec la radio, le régime de financement, la télévision va refaire la même découverte. Cette découverte de *l'intimité asymétrique* suppose aussi une certaine appropriation des techniques. On ne déclame plus au micro, on susurre, en tout cas on feint d'y parler « normalement ». Ceci va affecter, fondamentalement, la musique : de Caruso, chanteur d'opéra, premier à vendre plus d'un million de disques (1901), on passe à Bing Crosby, dans les années trente, qui le premier se rapproche du micro pour y chanter comme on se confie (ou du moins, le faire accroire) (Marshall, 1997). Avec la voix, on va inventer aussi des postures corporelles face à la caméra : c'est, à la télévision, la découverte de l'adresse au public, y compris dans des émissions qui y répugnaient au nom du refus du vedettariat, comme le journal télévisé – qui commence, dans bien des pays, par des « speakers » lisant à voix haute (Bourdon, 2000). Le ton intime et la présence régulière des intercesseurs télévisuels créent de nouveaux types d'interaction sociale, ce que Horton et Wohl (1986), dans un article classique, baptisent « interaction parasociale » (paru en 1956 dans *Psychiatry* – contexte clinique, on l'aura noté – et maintes fois réédité depuis). Parasocial n'est pas très loin de paranormal. Le re-

Jérôme Bourdon

À corps perdu  
Les voix de l'audiovisuel

tour régulier de figures familières produit au sein du public une croyance : ces figures le connaissent lui aussi, et cette familiarité est créatrice d'attachements et de droits – d'où des malentendus sans fin qui obligent les animateurs à cultiver ce lien à distance en rendant impossible l'accomplissement de l'intimité, à vivre dans un oxymoron de distante proximité. Se sont établies ainsi, à la télévision et à la radio, des formes standards de la familiarité publique, après quelques tâtonnements entre l'excès de familiarité et l'excès de formalité.

### Persistence et métamorphose de la voix d'autorité

La voix faussement familière des animateurs et d'un nombre croissant de chanteurs va être, au moins dans le régime de service public, clairement contenue. Dans le documentaire, dans de nombreux magazines d'actualité et de culture (la frontière n'est pas étanche), se font entendre d'autres voix.

Puis le journaliste lui-même vient rendre compte, et bientôt toujours le même, connu du public, passant parfois de la lecture des nouvelles à l'animation de débats, aidé à partir du début des années soixante du prompteur (accessoire rêvé du prêtre ou de l'illusionniste). Un nouveau régime de la voix se crée : un présentateur omniscient nous dit, à la troisième personne, « ce qui s'est passé ». Mais ce prêtre d'un genre nouveau célèbre un culte dont il devient très vite la vedette : quelques gestes, quelques regards, il suffit de très peu, et le journaliste lecteur se fait *anchorman* (plus tard *anchorperson*, quand les femmes, demeurées rares, viendront à ce rôle). La métaphore de l'ancre, on s'en souvient, fut utilisée par Barthes (1964) à propos du rôle du texte dans son rapport à l'image dont il vient fixer les significations « flottantes » : de même, le corps du présentateur, son identité, font ancre. Cette « voix de Dieu » a donc un corps, celui d'un homme qui sait de quoi il y retourne, mais aussi peut avec nous



18 février, TF1, 20h, Roger Gicquel : « La France a peur... »

Notamment ce régime très particulier de ce que la théorie du documentaire a baptisé la voix de Dieu (Corner, 1996), « *voice of God* », celle qui lit un commentaire sans déictiques, saturé de savoir. Au générique, on nous précise d'ailleurs « lu par ». Persistence de la voix d'autorité, de celle du speaker des premiers temps de la radio, qui n'a pas disparu même si elle a singulièrement reculé. Autre « voix de Dieu », plus modeste celle-là : celle du journaliste qui dit les nouvelles, à la radio ou à la télévision. Dans les années cinquante, après la télévision américaine, puis la télévision privée anglaise, les télévisions européennes acceptent, les unes après les autres, que les journalistes paraissent à l'écran pour lire les nouvelles. D'abord, ce sont des « speakers » ou des « *Sprecher* », qui rendent compte de nouvelles élaborées par d'autres, et donc engagent peu leurs corps dans la lecture.

s'émouvoir, avoir peur (Roger Gicquel, présentateur de TF1, énonçant en 1976 « la France a peur »), verser une larme ou regarder sa montre pour bien faire sentir l'historicité du moment et par avance écrire l'histoire (Walter Cronkite sur CBS, au jour de l'assassinat de John F. Kennedy). L'histoire de la voix d'autorité, et notamment celle de l'*anchorman*, se poursuit. La télévision commerciale a imposé le règne de « l'ancre », mais l'a aussi transformé. Dans les studios des présentateurs de télévision, on peut voir des corps plus engagés encore dans l'interaction, des présentateurs-vedette qui se lèvent, qui se décontractent singulièrement au moment d'interviewer des invités non politiques, ou d'interviewer non politiquement des invités politiques. La familiarité ici se joue moins dans l'adresse au public que dans l'humour, registre fondamental de la voix non-fictionnelle dans l'au-



diovisuel car il traverse les genres et permet de dire plus et moins, de préserver une réception ambiguë : comme on sait depuis, au moins, Bergson, on peut rire de ce dont on a peur, de ce qu'on méprise (parce que justement on en a peur) : bref le rire est le lieu d'une ambivalence qui sied mal à l'autorité, mieux aux régimes plus incertaines où les voix de l'audiovisuel sont désormais, majoritairement, engagées. Le présentateur à plaisanteries (Bruno Masure en France) est ainsi une figure classique de la télévision des années quatre-vingts et de la déréglementation. Pour autant, et malgré la croissance de l'*infotainment*, il n'est pas question de dire que la voix d'autorité de l'actualité et du documentaire s'est tout entière abîmée (et corrompue) en se rapprochant de la voix familière du divertissement. Écoutez les nouvelles à la radio, internationalement : le bulletin radio reste un lieu de solide autorité, sinon par son audience, au moins par son ton, alors que le présentateur de télévision, lui, peut plus facilement prendre un ton badin. L'explication de cette différence tient sans doute à l'anonymat relatif du speaker de la radio. Pour badiner, il faut l'interaction parasociale, il faut avoir le sentiment d'être deux : le présentateur de télévision, avec son corps visible, peut créer cette illusion. Le « présentateur » de radio reste caché du public, même si on en reconnaît la voix. Le mot de présentateur convient mal, d'ailleurs, comme si à la radio on ne présentait pas les nouvelles, mais on continuait, comme au premier jour du média, à les lire. Au-delà de ce seul exemple radiophonique, l'autorité de la voix est loin d'avoir disparue des médias. Simplement, elle est cantonnée à des genres (le journal, mais singulièrement le journal radio), à des heures spécifiques, voire à des canaux (qui s'identifient souvent à des genres) spécifiques : ainsi la « Voix de Dieu » du documentaire est très présente sur *Planète*, et plus encore sur la chaîne du *National Geographic*, dans les documentaires animaliers. On peut aussi soutenir que l'autorité existe toujours, mais travestie dans le divertissement : l'animateur qui se moque, qui interviewe, qui interrompt (poliment, d'un sourire), est toujours investi d'une autorité, l'autorité de la télévision commerciale, vouée à la mise en scène comme mise en vente. Elle ne dit plus « je sais », mais « restez avec nous » (restez au moins jusqu'au spot publicitaire, qui nous dit « achetez »).

**L'intimité : vers un troisième régime de la voix**

Nous voici donc, au seuil des années quatre-vingt, avec deux régimes essentiels : la familiarité des animateurs (dans les radios et télévisions privées d'abord) et l'autorité des commentateurs (dans les radios et télévisions publiques). Vient alors une autre voix, jadis marginale dans l'espace public audiovisuel, celle de l'intimité, de la première personne, non pour rapporter une expérience généralisable au détour d'un documentaire, mais pour dire l'ineffable de l'expérience personnelle : c'est la montée de la « parole profane » (Mehl, 1998). On pourrait dire que le témoin a envahi l'audiovisuel. Mais le mot de témoin, rôle certes essentiel dans notre culture (Wieworka, 1998), est complexe. On proposera de distinguer la voix du témoin (qui rapporte ce qu'il a vu pour contribuer à un savoir, à un jugement, à une expertise élaborée au-delà de lui), de la voix du *patient*, au sens large du terme, de celui qui porte une expérience intime dont il rend compte, et qui implique le plus souvent la souffrance. Cette voix du patient est arrivé non sans scandale, dans des émissions confessionnelles comme *Oprah Winfrey Show* (à partir de 1986), le plus célèbre talk-show de l'histoire de la télévision américaine. Celui-ci réussit cependant assez vite à canaliser et à régulariser la voix du patient. Dans d'autres contextes nationaux, on tâtonne, ainsi dans les reality-shows français dont l'ère s'ouvre avec *Psy-Show* (1983). À commencer par le scandale télévisuel, on oublie ce qui l'a précédé. D'abord, la parole intime n'était plus totalement privée – à partir du moment où elle avait été abondamment socialisée dans les cabinets des psychiatres, dans les thérapies de groupe et de *self-help*. Un abondant répertoire des façons de parler de sa souffrance à des professionnels de la souffrance (et non plus dans le cercle familial ou amical, si l'on parlait de sa souffrance), voire de l'écrire (dans l'immense courrier adressé depuis de longues années aux magazines notamment féminins) était disponible. De surcroît, par la radio et par la nuit (comme très souvent pour la parole transgressive), le registre confessionnel avait accédé à l'audiovisuel. Non seulement des anonymes parlaient à la radio, à la première personne, mais ils y parlaient devant une nouvelle voix d'autorité, bien souvent féminine (en

Jérôme Bourdon

À corps perdu  
Les voix de l'audiovisuel

France, Ménie Grégoire), qui leur donnait conseil en soutirant un peu de leur vie – autorité en retrait, puisant dans des petits récits modèles des exemples de quoi faire, toujours au nom de l'expérience des autres. Cette exaltation de l'expérience sur un ton plein d'empathie n'est d'ailleurs pas nécessairement moins normative que la parole d'autorité de l'expert psychiatrique. Elle condamne moins, mais elle ne dit pas moins ce qu'il nous faut faire. La télévision n'a donc eu, comme souvent, qu'à réélaborer un immense matériel. Par un mélange de motivations économiques des chaînes et libidinales des patients (les secondes au service des premières), des corps souffrants à la première personne, tout un *freak-show* d'expériences intimes, est venu sur les plateaux, dans une immense variété de dispositifs. Dans tous ces dispositifs, le moment confessionnel, la voix gorgée d'émotion (regrets, larmes, hostilité dans la « *trash-TV* » surtout), est central.



*PsyShow*, 26 octobre 1983, « La règle du Je »

Malgré les petits et grands scandales qu'elle a provoqués, cette voix souffrante et intime risquera peut-être de paraître, rétrospectivement, comme une étape brève. Peu d'émissions ont été stabilisées (à nouveau, aux États-Unis plus que partout ailleurs). Beaucoup se sont arrêtées. Les voix à la première personne n'ont pas disparu, mais au régime confessionnel se sont ajoutées d'autres formes d'exhibition de l'intime, ou plus modestement, du personnel : dans le jeu d'aventures, ou jeu de réalité : désormais, les anonymes (mauvais mot, de nouveau : les pseudo-anonymes, dûment sélectionnés, abondamment nommés, bénéficiant de l'effet de série) sont montrés non se confessant, mais interagissant dans des sites télévisuels *ad hoc*, hors studios (fausses mai-

sons, faux lieux exotiques et sauvages, faux cafés, etc.), bâissant des relations « personnelles » (au moins le temps d'un tournage, et à nouveau le langage nous fait défaut pour rendre compte de la naissance de catégories d'expériences intermédiaires). Tous les jeux de la réalité, de *Survivor* selon son titre anglais et américain (né en Suède en 1997 sous le nom d'*Expédition Robinson*, en France *Les Aventuriers de Koh Lanta*), à *Big Brother* (Hollande, 1999, en France, *Loft Story*) développent, sans tout à fait les inventer, de nouveaux régimes de la voix audiovisuelle. Au moins deux : dans les moments d'interaction entre participants, une voix personnelle en public. Dans les moments de confession, où ils doivent expliquer leurs motivations à des producteurs-animateurs en position, soit dit en passant, d'extrême autorité, dans une confession brève, centrée non sur leur expérience biographique, mais strictement réduite à leur expérience télévisuelle (qu'est-



ce que ça fait de passer à la télévision ? Où en sont les relations avec les autres candidats ?) On pourrait baptiser l'ensemble régime « héroïque-intime », par contraste avec le régime confessionnel. Une telle authenticité n'est rien d'autre que l'apprentissage d'une nouvelle familiarité publique (comme les animateurs de la radio et de la télévision des années cinquante ont dû le faire), apprentissage en train de se dérouler sous nos yeux. Qu'il s'agisse de la modalité de la confession ou de la modalité « naturelle », les intervenants apprennent des circonstances, et des producteurs-pédagogues souvent très autoritaires, à se confesser ou à être naturels devant les caméras, dans un temps précis, en excluant aussi certains registres ou certaines conduites. La voix intime

parle des violences qu'elle a subies, mais rarement des violences qu'elle commet – ou alors, en les mettant au passé, dans une confession teintée de regrets ; de même, l'acteur de soi-même dans les jeux de réalité peut être agressif – c'est bon pour le spectacle – mais non prendre un couteau. Et quand il le fait, comme tel participant au *Big Brother* version américaine, cela contribua peut-être à l'insuccès de l'émission. Bref, rien de naturel dans cette nature. Au contraire, un immense apprentissage des conduites face à la caméra, une diversification des registres possibles de nos présences électroniques. Soit un homme pourvu d'un savoir professionnel (catégorie elle-même fragile dans la société contemporaine). Il peut (pouvait) être interviewé au nom de son savoir dans un magazine ou un documentaire (voix d'autorité), parler au nom de son savoir général dans un jeu télévisé (voix d'un savoir modeste, soumis à l'autorité de l'animateur), comme témoin anonyme (le plus souvent nommé, désormais) d'un accident télévisé dans un journal, comme témoin d'une camaraderie passée avec une célébrité dans une émission biographique (registre familial-intime), reconstituer (ou préconstituer, pour la caméra) notre conversation avec un patient dans un documentaire, raconter notre souffrance devant le proche d'un patient, voire même pleurer en direct la mort d'un proche dans un docu-soap sur sa famille (voix intime souffrante), évoquer sa volonté de gagner dans un jeu d'aven-

voix du monde ? Le nombre croissant d'heures passées à consommer de la présence électronique constitue aussi, en effet, une gigantesque pédagogie de la présence réelle. Le monde est devenu tout entier, sinon diégétique, du moins du profilmique en puissance, guettant les caméras. Être filmé, y compris par une caméra amateur, demeure une expérience émouvante, pour laquelle il faut pour un temps se dédoubler, avec un mélange d'excitation narcissique et inquiétude paranoïaque. Distincte de la vie réelle, cette expérience la façonne aussi. C'est pourquoi il ne faut pas parler d'une confusion entre le monde télévisuel et le monde réel. Nous ne sommes pas sans cesse devant des caméras, et les caméras font toujours une différence, même si le champ des interactions s'est multiplié, et les registres télévisuels pèsent plus fort sur la vie réelle : des genres télévisuels (au sens large) aux genres du discours quotidien l'écart se réduit, mais ne peut pas disparaître tout à fait.

Si nous évoquons rapidement les technologies de la communication contemporaines, la distinction entre les voix de la technologie et les voix du monde devient plus délicate, d'autant que la technologie s'est diversifiée. Comment traiter des voix téléphoniques, des voix désincorporées, digitalisées, de la musique électronique, désormais standardisées sur MTV ? Enfin, comment traiter des voix sans voix, du courriel notamment, écriture au seuil de la voix, texte fait non pour être



Les Aventuriers de Koh Lanta, TF1, 10 août 2001

tures (voix intime mais sûre d'elle). Et ce ne sont pas là que les possibilités principales, en suivant, à grands traits, une histoire des genres télévisuels. Possibilités qui se sont accumulées : rien ici n'a disparu, même si le registre de la voix intime tend à colorer les autres registres, même si l'intimité (ou du moins le ton personnel) envahit la variété et le journal.

### Voix de la télévision et voix du monde

Comment les voix de l'audiovisuel, et plus généralement les modalités de la présence électronique, influent-elles sur les

lu par un œil critique (notamment dans l'épreuve suprême de la lecture à voix haute), mais, au contraire, pour être lu comme il a été écrit, au plus près de la pensée, à grande vitesse, boiteux sans vergogne ? (Je simplifie là encore, les registres de l'écriture électronique). Désormais, ce sont plus seulement « des langages qui quittent l'homme », comme l'a écrit André Leroi-Gourhan (1964) à propos de l'audiovisuel : ce sont des voix, des fragments de voix, des bribes de pensées, mais aussi des corps filmés, peut-être bientôt digitalisés, avec de multiples rétroactions sur la présentation, à soi et



dossier	médiamorphoses
Jérôme Bourdon	À corps perdu Les voix de l'audiovisuel
<p>aux autres, du corps et de la voix propre. Reste à noter, pourtant, au risque de paraître « conservateur », l'attraction formidable qu'a exercée et que continue d'exercer la télévision sur les autres médias : simplement parce qu'elle est le média de la suprême illusion et du suprême mensonge, ou de la moindre désincorporation. À défaut d'y être en relief, nous y sommes corps et voix, en direct – ou du moins nous pouvons le croire, le plus souvent (Bourdon, 1997). Les voix connues de la radio, les rôles connus du cinéma, et même les signatures connues de la presse, y viennent toutes, à un moment ou à un autre, y vendre bien sûr (économie), satisfaire leur narcissisme (psychologie), mais aussi y satisfaire notre besoin d'incorporation ou de réincorporation (anthropologie). Une fois ces voix dotées de corps, mieux de corps transmis en direct, elles peuvent repartir jouer aux fantômes : désormais, en lisant cet article de presse, en écoutant cette chronique, le spectateur a le souvenir du corps, et la voix dont il s'agit est visualisable. Aspect peut-être d'une histoire sociale de la vie publique commencée au XIX<sup>e</sup> siècle, où n'a cessé de croître le mythe de l'anonymat (« <i>impersonality</i> ») comme mal public (Sennett, 1976, p. 260). Tout message, fut-il celui de l'état du monde, doit être appuyé sur une identité et sur un corps – et non le corps de l'institution, sanglé d'uniforme, mais le corps propre de l'émetteur. Comme si l'incertitude engendrée en partie par les médias audiovisuels et par les technologies de communication avait créé un double mouvement : d'une part, le retrait des corps physiques et la multiplication des interactions publiques désincorporées, et, d'autre part, l'investissement de lieux d'autorité et d'anonymat (le savoir, le livre même dont les auteurs n'ont cessé d'envahir les couvertures) par des fantômes de corps nommés, identifiés, en direct peut-être, mais intouchables.</p>	
<p><b>Références bibliographiques</b></p> <p>BARTHES, R. (1964). Rhétorique de l'image. <i>Communications</i>, n°4 : 40-51.</p> <p>BOURDON, J. (1995). "Le flash et le papier-peint. Mémoires de télévision". in J.P. Esquenazi (ed). <i>La télévision et ses téléspectateurs</i>. Paris : L'Harmattan. p. 13-33</p> <p>BOURDON, J. (2000). "A History of European Television News. From television to journalism, and back ?", <i>Communication. The European Journal of Communication Research</i>, 25, p. 61-83.</p> <p>BOURDON, J. (1997). "Le direct, une politique de la voix, ou la télévision comme promesse inaccomplie". <i>Réseaux</i>, 81: 61-78.</p> <p>BRAUDY L. (1997 [1986]). <i>The Frenzy of Renown. Fame and its History</i>. New York : Vintage Books.</p> <p>CHION, M. (1990). <i>L'audio-vision</i>. Paris : Nathan-Université.</p> <p>CORNER, J. (1996). <i>The Art of Record</i>. Manchester : Manchester University Press.</p> <p>DICKENS, C. (1961). <i>A Tale of two Cities</i>. New York: Washington Square Press.</p> <p>GOFFMANN, E. (1981). "Radio Talk". in <i>Forms of Talk</i>. Londres : Basil Blackwell, p. 197-332</p> <p>HORTON, D., WOHL, R. (1986 [1956]). "Mass Communication and Para-Social Interaction : Observation on Intimacy at a Distance", in G. Gumpert &amp; R. Cathcart. <i>Inter/Media. Interpersonal Communication in a Media World</i>. New York: Oxford University Press, p. 185-206.</p> <p>LEROI-GOURHAN, A. (1964). <i>Le Geste et la Parole. 1. Technique et Langage</i>. Paris : Albin Michel.</p> <p>MARSHALL, P. (1997). <i>Celebrity and Power, Fame in contemporary culture</i>. Minneapolis : University of Minnesota Press.</p> <p>MEHL, D. (1998). "La parole profane", in J. Bourdon, F. Jost (dir)., <i>Penser la télévision</i>. Paris : Nathan et Institut national de l'audiovisuel.</p> <p>PETERS, J.D. (1999). <i>Speaking into the Air. A history of the idea of communication</i>. Chicago : University of Chicago Press.</p> <p>SCANNELL, P., CARDIFF, D. (1991). <i>A Social History of British Broadcasting. Vol One 1922-1939</i>. Londres : Basil Blackwell.</p> <p>SCONCE, J. (2000). <i>Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television</i>. Duke : Duke University Press.</p> <p>SENNETT, R. (1976). <i>The Fall of Public Man</i>. Cambridge : Cambridge University Press.</p> <p>TODOROV, T. (1976). <i>Introduction à la littérature fantastique</i>. Paris : Seuil.</p> <p>WIEWORKA, A. (1998). <i>L'ère du témoin</i>. Paris : Plon.</p>	